

ENTRELACS

Entrelacs

Cinéma et audiovisuel

6 | 2007
L'Arbre

Figures de l'arbre chez Antonioni, conjectures pour une *Topoiétique*

Marc Ferniot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/326>

DOI : 10.4000/entrelacs.326

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2007

Pagination : 71-85

ISBN : 978-2-912868-70-1

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Marc Ferniot, « Figures de l'arbre chez Antonioni, conjectures pour une *Topoiétique* », *Entrelacs* [En ligne], 6 | 2007, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/326> ; DOI : 10.4000/entrelacs.326

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Figures de l'arbre chez Antonioni, conjectures pour une *Topoiétique*

Marc Ferniot

- 1 La dernière réalisation d'Antonioni (au moment où nous écrivons : ne présumons pas des forces du vieux lion...), à savoir *Le périlleux enchaînement des choses*¹, vous laisse sur l'impression d'avoir été confronté à une sorte de mégalithe sémiotique, un tas – lourd de significations aussi bien muettes qu'inépuisablement bavardes –, un ectoplasme du sens, une forme brute de la signifiante ; le vieux lion vous a certes mordu, mais vous êtes bien en peine de savoir où et pourquoi.
- 2 Autant dire que, vingt cinq ans après, la fameuse lettre de Roland Barthes à son *Cher Antonioni*, conserverait toute sa pertinence analytique... Oui, n'en déplaise aux esprits chagrins qui ont respectueusement ricané avec *Par-delà les nuages* (1995), *Le périlleux...* montre encore que l'« art » d'Antonioni « consiste à toujours laisser la route du sens ouverte, et comme indécise, par scrupule »².
- 3 Oh, ce n'est pas que les repères sémiotiques, les cristallisations évidentes de sens viennent à manquer dans les films d'Antonioni. Sous cet angle, on pourrait même constater que *Le périlleux...* n'« enchaîne », au fond, que des stéréotypes, des mythes rabâchés, du sens « prémâché » (la *doxa* selon Barthes), des clichés (ou des *topoi*, comme on voudra), des actions de personnages tellement attendus qu'on a la sensation de les avoir croisés dans une série Z, de TF1 ou M6. Par exemple, rien de plus facile à pointer, lors de la projection, que cette figure majeure de la *doxa* contemporaine, laquelle consiste à réclamer, sans discursivité aucune (celle-ci « prise de tête » !), le rapprochement des corps : une œillade, éventuellement deux, et hop : au lit ! Pourtant... ça « vacille », encore et toujours, l'« incertitude » ou la « syncope » du sens fonctionnent dans *Le périlleux...* avec la même efficace que dans *La nuit* ou *L'éclipse*, films qui nous présentèrent également des personnages (Giovanni l'écrivain, Piero le boursicotier...) parfaitement stéréotypés.
- 4 Mais alors comment Antonioni parvient-il à rendre « subtil » (le qualificatif revient sans cesse au cours de la lettre) le sens, en déployant ce qu'il faut bien appeler des poncifs ? Il y a une réponse, elle aussi récurrente : grâce à une « dialectique », d'une « grande »,

voilà, « subtilité »³. Qu'entendait Barthes sous le terme « dialectique » ? : une reconnaissance et une contestation, dans le même mouvement, du sens. Ou, plus spécifiquement, car ce sera ainsi encore trop en résonance hégélienne, la compréhension barthésienne de la dialectique pourrait se condenser au sein de la problématique de l'« envers », naguère énoncée comme suit : « La tâche révolutionnaire de l'écriture n'est pas d'évincer mais de transgresser. Or, transgresser, c'est à la fois reconnaître et inverser ; il faut présenter l'objet à détruire et *en même temps* le nier ». Le nier, et non le détruire : Barthes s'affranchit des logiques frontales, binaires : « le contraire n'est pas l'envers. Le contraire détruit, l'envers dialogue et nie »⁴.

- 5 On l'aura compris, une telle dialectique ne cherche pas la synthèse : le troisième terme ne sera envisagé qu'au titre de « déport⁵ », puisqu'il s'agira, au final, pour Barthes, de se déporter du sens par un mouvement d'aspiration au *neutre* (fantasme de l'« exemption de sens »⁶).
- 6 Et nous comprenons mieux, maintenant, la « subtilité » d'Antonioni : « Vous témoignez », lui dit Barthes, « d'un sentiment juste du sens : vous ne l'imposez pas, mais vous ne l'abolissez pas. Cette dialectique donne à vos films [...] une grande subtilité ». Partant, « le sens fort de l'œuvre est, si l'on peut dire, l'incertitude même du sens », ce qui « entraîne le spectateur à douter du sens du message ». Pour résultat de cette « fuite du sens qui n'est pas son abolition », Barthes estime qu'Antonioni « ébranle les fixités psychologiques du réalisme »⁷.
- 7 Les « fixités » ? Entendre : le sens tel qu'il s'est fixé, logé, lové, vautre... dans les *topoi*. D'où l'usage de ces derniers afin de les « ébranler », c'est-à-dire les nier tout en dialoguant avec eux, les subvertir, les transgresser, bref et par néologisme : les *enverser*.
- 8 En effet : pour que la « dialectique subtile » ait quelque chance d'être préhensible par le spectateur, encore faut-il que les éléments qui la composent soient parfaitement lisibles. Or, quoi de plus lisible qu'un *topos* puisqu'il est, évidemment et précisément, le *lieu commun* où *tout le monde*, donc, se retrouve, se repère ? Mais une fois travaillé (sapé...) par le traitement – subtil néanmoins féroce – de la dialectique de l'envers, le *lieu* ne sera plus si *commun*, il s'avérera pris dans les rets de la singularité propre à la poétique d'Antonioni. Car l'art de faire (poiétique) du vieux lion consiste à singulariser le *topos* au moyen de prises en fiction, de narrations, de récits, de fictions sur la fiction (*ekphrasis*), de lectures et de figures poétiques, d'artialisations diverses, et caetera ; en un mot et encore par néologisme : Antonioni serait un *topoïète* (la proposition du néologisme *topoïétique* aimant à refléter les processus de construction [*poien*] singulière du lieu commun [*topos*] par toute forme de symbolisation plastique, poétique, ou même psychologique, le terme *topos* faisant écho de manière indifférente à ses fréquences spatiales [le paysage...], mentales, sociales, mythologiques : écho, en masse, à tous les « arguments »⁸).
- 9 *Quid* de l'arbre, toutefois ? Eh bien nous y sommes, du fait que parmi le réservoir des stéréotypes dont dispose Antonioni pour effectuer son opération dialectique (exercer sa singularité), la figure de l'arbre apparaît essentielle, récurrente, quasi obsessionnelle même, au milieu (en partage avec) d'autres figures, certaines bien connues voire archi-rebattues (l'incommunicabilité du couple, la solitude, la vanité bourgeoise...), d'aucunes plus discrètes et moins abordées par la glose – bien que sautant aux yeux – (la tentation saphique, la grâce...). Nous allons donc proposer ici une tentative de repérage et de description de quelques figures de l'arbre, dans *Le périlleux...*, ainsi que dans une bonne part du corpus antonionien, ceci afin d'examiner brièvement la manière dont lesdites figures participent au montage d'une dialectique équivoque, ambivalente, neutre peut-

être, ambiguë en tous les cas, dialectique propre à précipiter le spectateur dans un flot de conjectures.

Des arbres comme des rhizomes

- 10 Sans doute faudrait-il admettre, avant d'aborder intensivement, chez Antonioni, la figure de l'arbre, que celle-ci constitue, sur un plan extensif, un modèle d'ambiguïté. Et l'on s'étonnera probablement moins, suite à notre courte série d'arguments, qu'Antonioni ait fait d'une figure par elle-même ambiguë – si l'on nous autorise pareille absurdité sémiotique –, un vecteur essentiel de ses constructions équivoques.
- 11 Le premier argument reprendrait la trop commode distinction entre nature et artifice, pour rappeler que le statut ontologique de l'arbre, dans un paysage (au sens cardinal comme au sens « urbain » du terme), n'est jamais vraiment assuré : allez savoir si tel arbre (ou groupe d'arbres) a été planté là pour on ne sait quelle raison ou fonction (décorer, faire de l'ombre, retenir l'eau...), ou bien s'il a nûment poussé tout seul (avec l'aide du vent ou celle d'un oiseau pour le semis, mais bon...). La donnée épistémologique selon laquelle on artialise tout, nature comme artefact, ne nous permet (heureusement) pas d'évacuer cette ambivalence.
- 12 Le second aimerait soutenir la vive critique opérée par Robert Dumas, dans son *Traité de l'arbre*, à l'encontre de la fameuse opposition montée par Deleuze et Guattari, entre l'arbre et le rhizome, celui-ci établissant la métaphore du multiple, de l'hétérogène et du décentrement, celui-là faisant perdurer le symbolique de l'Un, en rabattant Tout, précisément, sur le centre homogène d'une Origine. Ceci sans contester ni la pertinence épistémologique, ni la valeur éthique de *Rhizome*, non, ce texte offrira toujours, quoiqu'en pense Dumas, un précieux instrument d'analyse pour situer les gangues naturalistes et contrarier les crispations ou les réflexes généalogiques, mais plutôt dans le but de regretter, avec Dumas cette fois, le choix d'une vision « caricaturale » de l'arbre (et du rhizome...), même si ce fut inévitable : les motifs (référents) d'une analogie seront forcément piteux, car le « démon de l'analogie » (Barthes) n'a jamais été qu'un diabolotin ne sachant pas quel chapeau choisir pour cacher ses petites cornes. Toutefois, voilà : l'arborescence bêtement linéaire à laquelle songeait Deleuze ne saurait correspondre au caractère loustic, à la dimension farceuse de l'arbre et/ou du rhizome. Alors, comme Dumas, « cette opposition ne peut nous satisfaire », et ce pour une double raison : d'abord, citant Dagognet, ce dernier souligne que « le rhizome ne brise pas la logique de l'arbre : il l'accomplit et la surdétermine. Il rampe ou bien horizontalement ou [sic] obliquement ou même verticalement » ; ensuite, Dumas affirme : « l'arbre n'est pas une structure hiérarchisée et rigide, il ne connaît pas les structures articulées de l'organisme. Pourtant, il maintient ensemble des éléments différenciés mais corrélés les uns aux autres, de telle sorte que chacun sert à chacun sans cesser de demeurer un individu qui croît et qui meurt ». Tourniquets du Parménide (Badiou), par conséquent, manège paradoxal de l'un-multiple qui nous fera rendre notre quatre heure, sans jamais décrocher aucun pompon : « cet étrange fonctionnement fait de l'arbre un vivant étonnant »⁹.
- 13 Et le troisième argument renchérira sur cet étonnement, avec Francis Hallé, lequel nous confirme le paradoxe : « ...l'arbre n'est pas un individu mais un être collectif », toutefois, « chaque branche de l'arbre, un peu comme les colonies coralliennes, peut posséder son propre génome. Comprendre la nature coloniale de l'arbre, c'est une révolution intellectuelle. Il faut imaginer un être à la fois unique et pluriel, une ambivalence qui n'a

pas fini de nous surprendre »¹⁰, métaphore applicable à chaque film d'Antonioni, nous semble-t-il...

L'arbre entre évidence plastique et brume métaphysique

- ¹⁴ Barthes prête à Antonioni le propos selon lequel « les drames sont indifféremment plastiques et psychologiques »¹¹. Bernard Dort, dans son analyse intitulée *Incertitudes antonioniennes*, notait lui qu'« une constante dialectique unit chez Antonioni le personnage au lieu »¹². Sous le paradigme de l'ambivalence, croisons ces deux citations pour étayer l'hypothèse suivante : il y aurait un balancement, une oscillation, une pratique de l'équivoque (à voix égale : *aequus vocis*), dans l'écriture filmique d'Antonioni, entre d'un côté une approche plastique de l'arbre (architectonique, graphique...) et, de l'autre, une approche... « psychologique », si l'on veut, mais on préférera le terme de « métaphysique », au sens de Baumgarten¹³, lequel renvoie à tous ces petits fétiches de la non moins petite part d'irrationnel (mystères, croyances et mantiques diverses) qu'un être humain mobilise parfois dans tout l'intime de sa singularité.
- ¹⁵ Essayons de thématiser, au moyen de quelques figures graduelles, allant du monologique (valence) à la confluence impossible à récapituler par la voie du concept (le neutre), ce qui dessinerait peut-être, chez Antonioni, une homologie de fonctionnement entre la présence de l'arbre et l'ambivalence du rhizome.

Figure 1 : l'archi-plastique

- ¹⁶ Le *Périlleux enchaînement des choses* s'ouvre sur un véritable triomphe du végétal : saturé d'arbres, d'arbustes et de plantes en pot, cadré très large – presque en recul ou lointain pour accueillir le plus de verdure possible –, un plan fixe, d'une durée confortable, nous montre, allongée sur le coin d'une terrasse directement issue d'un magazine chic de décoration, une femme bronzant en monokini. Elle semble faire un concours d'indolence avec la retombée paresseuse, doucement remuante à la faveur d'une légère brise, des branches d'un arbre qui sous-cadre tout en nous offrant la métaphore d'une caméra subjective de paparazzi, ou celle d'un Actéon épiant, prudemment, à distance, une miniature du repos de Diane.



- 17 C'est le temps de la « résistance au cinéma »¹⁴, qu'Antonioni semble partager avec Barthes : le temps du « sens », entendre aussi de la *jouissance*, « plastique », un sens « suspendu au libre jeu du goût et de l'interprétation », quand « tout plan chez Antonioni possède cette valeur d'exécution que l'on reconnaît d'abord aux arts plastiques »¹⁵. Et où les figures de l'arbre tiennent le rôle majeur, quasi systématique, de fond, d'enluminure, de contrepoint, d'architectonique, de « décor » si l'on y tient, en vue de magnifier ces inoubliables visages de femme que le Maître a su, tel un Préraphaélite, un Symboliste, ou un Pictorialiste égaré dans notre pâle contemporanéité, nous offrir. Un exemple entre mille : dans *L'Avventura*, l'air gracieux de Vittoria, dû à son bonheur paradoxalement éthéré et simple, se manifeste au mieux à travers les branches.
- 18 Il faut également remarquer, à considérer les vertus plastiques de l'arbre, les nombreux renvois à l'architecture de Le Corbusier. Celui-ci, en bon fétichiste de l'arbre, ne manquait jamais d'en dessiner un sur ses plans, au point qu'il conçut, en 1925, une maison construite autour d'un acacia (*Pavillon de l'Esprit Nouveau*). Certes, l'arbre qui pousse au beau milieu de la villa des Gerardini, dans *La Nuit*, finira par être le pivot, le pôle magnétique d'un psychodrame amoureux... Mais combien de plans, avant cela, ne font qu'en jouir de manière plastique, combien de fois les invités des Gerardini ne font que tourner autour de l'arbre, ainsi que les visiteurs actuels du musée construit par Ungers autour d'un marronnier (musée de l'Architecture à Francfort-sur-le Main) !
- 19 Néanmoins, même si Antonioni y tient et y insiste, ce temps du plaisir plastique ne résiste évidemment pas à l'irruption du « psychologique », c'est-à-dire de la mantique, de la pensée plus ou moins sauvage : le paisible festival de houppiers ondulants dans lequel Thomas, l'inénarrable photographe de *Blow up*, pratique ses joyeux sauts à la cosaque, ne tarde pas à virer au bruissement inquiétant des feuillaisons, annonce d'une hystérie et d'un meurtre à venir.

Figure 2 : du plastique à la mantique

- 20 Dans leurs moments de souci spirituel, les personnages d'Antonioni se voient souvent placés devant un rideau d'arbre. Pour les inviter à y réfléchir, à en voir les racines ? Le régime symbolique de la métaphore sera évidemment plus complexe (dialectique). L'air gracieux de Vittoria, évoqué au cours de la précédente figure, aura son pendant, plus tard dans *L'Avventura*, celui du souci, précisément, que l'on ne peut que deviner puisqu'elle est filmée de dos, face à un réseau de branchages dont les vertus allégoriques pourraient aussi bien passer pour celles du rhizome : les embarras de son âme, suite à la dérisoire trahison de Sandro, sont justement des embarras, des « bouchons ». Mais elle a une « carte » et on ne sait quelle route elle va choisir, afin de se déprendre de « calques » existentiels trop commodes, pour ainsi dire avec les vocables de la problématique du rhizome.
- 21 Dans *Le périlleux...*, ça s'« enchaîne » (voilà) plus rapidement, le passage du plastique au mantique s'effectuant dès le second plan, quand le « cinéma » revient pour nous infliger une pénible scène de couple en crise (*topos* antonionien s'il en est) durant laquelle notre Diane se lève pour se draper d'un paréo transparent, pardon, pour se vêtir d'une « robe de Cos »¹⁶, pourpre bien sûr, et engager, gueule à gueule, une logomachie tapageuse avec son compagnon, une sorte de butor qui mettra un terme au débat en brailant cet énoncé confondant : « Très bien ! On peut y aller maintenant ? ». Mais Diane va traîner, faire de

la résistance plastique, exciter lentement et malicieusement notre propension à jouir du « sens obtus » – dont les vertus paradoxales ne sont plus à démontrer¹⁷ – qu'elle délivre. Elle quitte (arrache...) de façon nerveuse sa robe de Cos pour en mettre une autre ; essayer, en tout cas : sa nervosité lui complique la tâche, elle ne parvient pas à débrouiller ni les fines manches de tulle du péplos, ni le drapé savant de la jupe portefeuille. Comme tous les tons de ces vêtements sont proches du rouge, le contraste chromatique atteint, sur l'écran de verdure (pelouse, arbres, plantes...), presque son maximum, Antonioni ne l'aide pas, et ça dure et ça dure – temps nécessaire au surgissement du sens obtus, fantasme de photographie oblige – jusqu'aux coups de klaxon du butor qui s'impatiente dans sa voiture. Retour du « cinéma » ; ils partent, la voiture s'élance sur un chemin bordé d'arbres, puis s'arrête afin de pouvoir reculer jusqu'au point de départ, geste palinodique filmé grâce à l'un de ces *panoramique-piqué-oblique* dont Antonioni a le secret, et dont l'utilité ne consiste qu'à finalement diriger le véhicule vers un rideau touffu de pins, comme si notre réalisateur voulait y précipiter ses personnages. En vue de les perdre ?

- 22 La question ne serait pas si farfelue...On connaît le penchant d'Antonioni pour la disparition, le *vanishing point* du dernier plan de *Blow up* constituant l'acmé de ce qu'il faut bien appeler, on en conviendra aisément en l'occurrence, une métaphysique de l'irrationnel, une mantique. Pour ne rien dire de la disparition d'Anna, dans *L'Avventura...* Et pour cause : l'ensemble du film paraît construit sur cette « élégante ellipse » (Baumgarten), et au « public » de se débrouiller avec ses exigences de « vraisemblable » (Baumgarten itou).
- 23 Mais revenons à Diane et son butor. Ils n'ont pas disparu dans les pins (Attis les bouderait-il ?). Le plan suivant, au bénéfice d'un raccord magistral, nous les montre en train de rouler dans un cadre forestier sourd et suintant, si moite, avec des silhouettes d'arbres si torturées, déchirées, qu'on a l'impression qu'ils pénètrent dans une sorte de bayou guyanais. La voiture avance au ralenti, comme au point mort ; le « dialogue discret des peupliers » doit sûrement « commencer »¹⁸, Dionysos le « Bruissant », le « Frémissant », celui « dont on croyait sentir la présence dans l'agitation du feuillage » (on songe à *Blow up*, à *L'éclipse...*) « et dans le murmure de la forêt »¹⁹ se tient en embuscade ; cependant nos deux héros s'avèrent davantage intrigués par un chant mystérieux, une mélodie envoûtante, grave bien que de haute tessiture, narcotique à souhait, dont on ne sait d'où elle provient, sauf à spéculer qu'il y aurait, à droite au fond de l'image, dans ce que l'on devine être une cascade, les ébats innocents et joyeux des Nymphes. A mesure que la caméra subjective s'approche, la conjecture semblera de plus en plus juste : Nous sommes « à Lesbos » (du reste *Le périlleux...* s'achève en une scène saphique), au sein (précisément) du « bois sacré des Nymphes » cher à Longus. Comme lui, Antonioni aimerait bien exercer l'art voluptueux de l'*ekphrasis*, de la description fictionnelle d'un « tableau » : « Le bois, sans doute, était beau ; il y avait beaucoup d'arbres, de fleurs, d'eau courante ; une seule source donnait à tout la vie, aux fleurs et aux arbres, mais la peinture était plus charmante encore, car elle témoignait d'un art extraordinaire et racontait une aventure amoureuse – aussi bien des gens, même des étrangers, venaient-ils là pour en avoir entendu parler, un peu pour faire leurs dévotions aux Nymphes, mais aussi pour contempler ce tableau »²⁰.
- 24 Malheureusement, Diane et son butor ne sont pas Chloé et Daphnis... Antonioni s'y résigne. Il plante les deux protagonistes devant le tableau, les enlumine de riantes frondaisons et leur fait avouer – alors qu'ils contemplent, impuissants, le « regard

souriant » des Nymphes (des baigneuses naturistes, si l'on tient au vulgaire réalisme) qui les saluent –, un cruel manque à la fiction ordinaire des récits de vie :

Elle : Elles chantent !

Lui : Pourquoi on n'était jamais venus ici ?

Elle : On n'était pas assez curieux, tous les deux !

- 25 « Curieux », Niccolo, le réalisateur en quête du personnage féminin idéal d'*Identification d'une femme*, l'est, quant à lui, au point qu'une sorte de nodule, de rhyzobium, excroissance tuberculeuse et mystérieuse dont semble souffrir le splendide pin parasol dominant sa terrasse, va l'inviter, au terme du récit, à symboliquement disparaître du monde des hommes (des femmes, surtout !), en trouvant, en voyant surgir à partir des branches de l'arbre, un vaisseau spatial qui vient le sauver en l'embarquant dans un projet de film de science-fiction.

Figure 3 : coïncidence de la plastique et de la mantique

- 26 Au début de *La nuit*, Lidia (Jeanne Moreau) s'échappe de la chambre étouffante de l'hôpital où se meurt un ami de son mari Giovanni (Marcello Mastroianni), en allant errer dans un quartier industriel sans âme, sans arbre ou si peu, de Milan. Lorsque Giovanni vient la chercher, son visage se trouve littéralement contre le tronc d'un tilleul pleureur, comme si elle était en train de lui parler, voire de lui donner un baiser. Elle se retourne à l'approche de son mari, lequel commence à parler, calmement, avec une noble gravité, sous cet arbre qui fonctionne ainsi qu'une bienveillante tutelle de leur couple. D'ailleurs ce sont les arbres qui sauveront celui-ci, les scènes de fin en témoignent, particulièrement celle où Lidia caresse une branche de bouleau, espèce dont le tronc brille tel une luciole parmi la sombre futaie où viendront s'inscrire les blanches lettres du mot FINE, quand la nuit se termine et le cède à l'aube, quand le Temps se montre indécis, entre chien et loup.



- 27 Cette thématique – pourrait-on la nommer, trop platement, celle de l'arbre-confident²¹ ? – a été traitée avec une densité métaphysique plus que troublante par Kieslowski, au final de *La double vie de Véronique*, quand l'héroïne, en arrivant chez son père, baisse la vitre de sa voiture afin de toucher un arbre. Et le père de pressentir l'arrivée de sa fille alors même qu'il ne peut ni rien voir ni rien entendre car il est coiffé, à cet instant, d'un casque de protection phonique pour une activité de menuiserie qui concentre son regard...
- 28 Il faudrait également mentionner, dans cet esprit, la métaphysique de l'amour qui se déploie sous l'arbre majestueux, et lui aussi bienveillant, de *Nouvelle vague*, « lorsque, dans une évocation féconde de la *Création d'Adam* de Michel-Ange, les deux mains de

Lennox et de la comtesse se rapprochent lentement puis se rejoignent pour former, sur fond de ciel bleu et de campagne verdoyante, une ligne diagonale ininterrompue »²². Mais, nous le constatons, Philippe Ragel en a si magnifiquement parlé qu'il vaudrait mieux, pour nous, en revenir à Antonioni...

- 29 Revenir dans la chambre de Valentina, tenez... Non seulement parce que cette dernière est interprétée par Monica Vitti (!), mais aussi du fait que s'y trouve, dissimulé sous le lit, un magnétophone ayant consigné une forme de journal intime. Valentina en soumet un extrait à Giovanni (quel vernis ce Mastroianni !) : « ...le silence se fit et j'en fus très contente... le parc est plein de ce silence fait de rumeurs... si l'on pose l'oreille contre l'écorce d'un arbre et que l'on reste ainsi un moment, à la fin, on perçoit un bruissement... peut-être vient-il de nous, mais je préfère penser qu'il vient de l'arbre... ». La rumeur métaphysique (ou mythologique : on aura reconnu ce diable de Dionysos) de l'arbre aura bourdonné en se dispensant, dans ce plan de *La nuit*, d'une représentation plastique...
- 30 Ce qui n'est évidemment pas le cas dans la célèbre scène finale de *L'éclipse*. Celle-ci ayant inspiré tant de commentaires, nous aurons peine à y ajouter mot. Sauf, peut-être, pour se rendre compte que nulle autre scène d'un film d'Antonioni ne saurait aussi bien correspondre à l'« indifférence », entre plastique et psychologique, évoquée plus haut. Car s'il y a, tout au long de *L'éclipse*, une approche formelle, plastique, graphique (les masses, profondément encrées des cyprès-toujours-vert, des pins et des acacias, à la faveur d'une pellicule noir et blanc superbement contrastée) de l'arbre dans son dialogue contrapuntique avec l'architecture (figure 1), il se joue à *part égale* quelque chose comme une rhétorique du « vide », de l'inanité, de la « solitude » et donc de l'« incommunicabilité » voire de l'« angoisse », bref, quelque chose comme un condensé de tous les *topoi* antonioniens : ainsi peut-on voir, sous ce prisme, en suivant Guido Aristarco, que « les arbres, avec leurs branches tordues et entremêlées, se détachent sur le ciel comme une grille »²³. Certes, mais... justement : à *part égale* voudrait autant signifier à *voix égale*, c'est-à-dire faire surgir l'équivoque ; Aristarco peut mobiliser (beaucoup moins que d'autres...) des considérations psychosociales, il n'en conclut pas moins que *L'éclipse*, particulièrement dans la scène finale, constitue une sorte d'« anti-film » nous déroulant l'histoire d'un « non-sentiment », un « univers sans qualités », une « indétermination infinie du monde de l'âme » propre à convaincre Vittoria d'« annuler toute vision et tout sentiment dans une ironie lucide »²⁴. Or, dans ce balancement qui soufflerait sans doute les prémices d'une rhétorique du neutre, la figure de l'arbre participe pleinement. En effet, si « les lieux des rencontres de Vittoria et de Piero » sont bien « vides », cela ne dissuade aucunement le spectateur de les remplir au moyen d'une « succession ininterrompue d'allégories »²⁵. Et voici deux, parmi tant d'autres, vertus allégoriques de l'arbre, au cours du film : la première se situe au début, quand, pour échapper à la poisse étouffante du couple en crise, Vittoria ouvre d'un geste sec le rideau opaque du salon, découvrant ainsi un superbe panorama de pins parasols ; inutile de paraphraser... La seconde se produit peu avant la scène finale, lorsque le vent commence à souffler dans les acacias : annonce, par cette rumeur de l'arbre, d'un drame à venir ? Peut-être, comme l'affirme Seymour Chatman, que « le bruissement des arbres est le signe de l'agitation de Vittoria »²⁶. Peut-être aussi que les plans qui précèdent et ceux qui suivent cette manifestation du facétieux Zéphyr renversent toute « agitation » pour installer une « dialectique du détachement »²⁷, selon le bon mot de Robert Benayoun. A nous d'en décider...

Figure 4 : le neutre ?

- 31 Avec un point d'interrogation, oui, du fait que la notion, au dire même de son zélateur, à savoir Roland Barthes, ne serait guère « assurée ». Celle de *nature* ou celle d'*être* non plus, pourrait-on argumenter pour se dédouaner d'une prudence épistémologique sans doute inutile. Mais enfin... : situons nous quand même, simplement, dans l'espace du fantasme théorique.
- 32 Fantasme consistant à s'exempter du sens, donc, à se déprendre de la coagulation de celui-ci en bloquant le processus (le réflexe, la manie...) paradigmatique, lequel joue toujours, en quelque sorte, « un terme contre un autre »²⁸.
- 33 Le neutre relèverait d'un effort dialectique ; cependant comme il a en vue le congé des logiques binaires, la dialectique en question se doit d'être particulièrement « subtile ». Par conséquent, la dialectique de l'*envers*, laquelle ne se monte pas avec des sens *contraires*, pourrait éventuellement soutenir le fantasme du neutre.
- 34 Mais : foin de précautions ! N'avons-nous pas constaté, ne serait-ce que sur le mode de l'implicite, au fil de nos précédentes figures, que la pratique du sens, chez Antonioni, correspondait peu ou prou à la subtilité décelée par Roland Barthes ? Mieux : en observant une « fuite », une « vacillation » ou une « syncope » du sens, ce dernier ne déclarait-il pas *neutre*, de facto, l'œuvre d'Antonioni tout entière (s'il s'agit de se déprendre du sens) ?
- 35 Nous resterons, décidément et probablement, trop prudent, néanmoins voilà, nous nous bornerons à proposer une scène d'Antonioni, dans laquelle la figure de l'arbre joue son rôle, comme exemple d'une possible lecture du neutre.
- 36 C'est dans *Profession : reporter*. Locke (Jack Nicholson) et « la Fille » (elle est ainsi dénommée : Maria Schneider) filent vers le sud de l'Espagne, dans leur décapotable américaine, sur une de ces routes densément bordées d'arbres (de celles dont nous prive, chaque jour d'avantage, l'idéologie sécuritaire...). Locke s'est débarrassé de tout, identité comprise, rappelons-le. Il conduit paisiblement, se tourne et adresse un regard tendrement souriant à « la Fille » qui rêve allongée sur la banquette arrière. Elle se redresse, se penche vers Locke et lui demande si elle peut lui poser une question (elle est perplexe, sinon inquiète, au sujet de Locke : à qui ai-je affaire et autres questions surveillantes doivent lui brûler les lèvres). Locke en accepte « une seule » :
- La Fille : Que fuyez-vous ? (what are you running away from ?)*
Locke : Tournez le dos aux sièges avant ! (turn your back to the front seat !)
- 37 Réponse proprement désarmante, c'est-à-dire propre à liquéfier l'« armature du sens » (Barthes), à faire baisser les armes au sens, pour formuler ainsi. Il ne s'agit pas de la « réponse à côté » du Zen, celle-ci pourtant recommandée par Barthes afin de « déjouer le paradigme », dans le Cours sur le Neutre. Non, nous dirons que c'est la réponse de l'*envers*. Car elle s'inscrit dans la reconnaissance du sens, elle dialogue avec celui-ci (paradigme du regard en arrière : le passé qu'éventuellement on fuit), tout en le niant au sein du même mouvement : en se tournant vers l'arrière (de la voiture ou en général), on ne regardera jamais que le réel *hic et nunc*, exactement comme vers l'avant ou sur les côtés...



- 38 La « Fille » s'exécute, se penche sur la route, écarte les bras comme pour mimer un vol d'oiseau (Cameron lui a volé pour son *Titanic...*), et son visage s'irradie, la joie tragique du « réel tout cru », pour reprendre les mots de Rosset, a chassé toutes ses vections ontologiques. Et les arbres ne sont pas pour rien dans ce moment de grâce (la grâce, c'est neutre : un je-ne-sais-quoi ni beau ni laid), l'un des plus émouvants de toute l'histoire du cinéma. Car c'est aussi (surtout ?) la poésie « kinégraphique », celle des ombres scandées par la vitesse du défilement des fûts et des houppiers, qui provoque le ravissement de « la Fille », qui opère sa conversion, en quelque sorte, à l'acceptation du réel comme plénitude ne souffrant d'aucun manque...

Conjectures angéliques

- 39 L'arbre est un vecteur anti-pathos. Le « paysage mouvement » (Desportes) délivré par le défilement des arbres, que l'on soit en train ou en automobile, possède le don de tout rendre amical. Songez au début du *Voyage en Italie* de Rossellini : la bienveillance et le respect mutuel que l'on perçoit, dans le couple Bergman-Sanders ne sont-ils pas offerts par la ronde des pins, oliviers et autres cyprès ? Poussons même l'angélisme (bon vecteur anti-pathos également) jusqu'à prétendre que l'arbre triomphe de la méchanceté : n'est-ce pas grâce à eux, à un bouleau blanc en particulier, que les projecteurs de la *Polizei* peuvent repérer la fuite du Dr Baum, le fils spirituel et exécuteur testamentaire du sinistre Mabuse ? Car, au fond, on ne saurait être tout à fait mauvais quand on s'appelle « Baum » (arbre en allemand). Après sa course nocturne, folle et littéralement extatique, à pied dans les feuillages, en automobile sur une route bordée d'arbres – lesquels filent de manière paradoxale puisque Fritz Lang semble continuer à les éclairer après que les phares du véhicule s'en sont chargés –, Baum rejoint sagement l'âme perdue, celle qui a perdu, plus exactement, le « jeu » du terrorisme, à savoir l'âme du Dr Mabuse, et il se contente de déchirer, laborieusement, lentement, les œuvres malsaines de son mentor, si bien que l'on percevrait, à la fin du *Testament du docteur Mabuse*, certes l'allégorie d'un Hitler en devenir, mais aussi bien la vanité contrariée d'un gosse trop bagarreur, et qui sera désormais confinée dans le calme monadique d'une éternelle bouderie.
- 40 Comme Antonioni selon Aristarco, Lang pourrait recevoir le qualificatif d'« artiste de l'image », ce qui tendrait vers le truisme si l'on ne précisait que dans le paradigme grec de l'« image » (*eikô/eidolon*), se déploie celui de la conjecture, tout ce qui concerne l'« art de conjecturer » (*eikastikos*). Or, si n'importe quelle image de n'importe quel artiste peut nous faire conjecturer (*ekphrasis*), certaines œuvres nous y invitent plus que d'autres. Question de degré, ici comme ailleurs, comme toujours...Question de dialectique,

de présences de figures aux vertus dialectiques, ainsi que nous avons essayé de le montrer.

- 41 Toutefois, il sera impossible de clore des conjectures sur l'arbre chez Antonioni sans évoquer la scène selon nous la plus touchante, celle qui réunit de nouveau, quarante ans après le tournage de *La nuit*, Jeanne Moreau et Marcello Mastroianni pour un interlude de *Par-delà les nuages*. Scène non seulement touchante, drôle voire bouffonne, mais qui présente également un message théorique (philosophique) des plus intenses, des plus brûlants à une époque où la gangue naturaliste des défenseurs de la patrimonialisation systématique (des paysages et des constructions) sévit avec une morgue confondante, à une époque où de nombreux artistes se drapent d'une position d'Auteur sans admettre qu'ils prennent tout ce qui leur passe par la tête dans celle des Autres, pour ainsi reprendre, après Rosset, les mots de Maurepas. Bref, la scène en question jouera comme une leçon d'artificialisme et sonnera comme un rappel de la dimension créative de la bonne vieille *mimèsis*...
- 42 Mastroianni y tient le rôle d'un peintre amateur (du « dimanche », même, selon la sottise expression) investi dans la représentation d'un paysage proche de la montagne Sainte Victoire, avec sa végétation (un arbre envahit la composition en la sous-cadrant), ses lumières, ses tons, et... sa centrale nucléaire. Ce qui ne manque pas de faire pouffer une promeneuse bourgeoise (Jeanne Moreau) :
- Elle : Dans votre cas, une reproduction de Cézanne ou bien une photographie du paysage, suffirait !*
- Lui : Vous savez, je pense que quiconque copie le tableau d'un grand artiste a une chance de répéter l'acte de cet artiste, et peut-être de retrouver, même par hasard, le geste exact.*
- Elle : Une copie de ce geste !*
- Lui : Et pourquoi pas ? [...] Je comprends que cela vous fasse rire Madame... Je ne vous le vendrai pas, soyez tranquille...*
- 43 Loin de s'inscrire dans le confort mesquin d'une logique binaire qui dénoncerait le saccage du lieu par la centrale nucléaire, Antonioni agit en *topoiète* et singularise le lieu à l'aide du pinceau de Marcello. Celui-ci met un terme au débat avec la dame légitimiste en recouvrant, d'un large trait de couleur rouge, la principale branche de son arbre qui avait été d'abord peinte en couleur bois. « J'ai voulu souligner la beauté d'un monde où même les usines sont d'une extraordinaire beauté esthétique. Une rangée d'usines dont les silhouettes des cheminées se détachent sur l'horizon, me semble beaucoup plus belle qu'une rangée d'arbres que l'on a trop souvent vue et qui a fini par devenir monotone, à un tel point qu'on ne la regarde même plus »²⁹, confiait Antonioni à Godard, au moment du *Désert rouge*. Nous espérons que notre scène, nos conjectures, paraîtront plus... dialectiques. Car, au final, l'enjeu consisterait bien à singulariser tous les *topoi*, y compris ceux du vieux lion, lorsque nous croyons qu'il s'en déprend.

NOTES

1. Il s'agit de sa contribution au film à sketches génériquement intitulé *Eros*, et qui a réuni, outre Antonioni, Steven Soderbergh et Wong Kar-wai (ceux-ci remplaçant Elia Kazan et Billy Wilder !), en 2004. DVD : Roissy Films-INA-2004.
2. R. Barthes, *Cher Antonioni*, Œuvres complètes, T. III, Paris, Le Seuil, 1995, p. 1209.
3. *Ibid.*, p. 1209.
4. R. Barthes, *Sur le « Système de la mode » et l'analyse structurale des récits*, Œuvres complètes, T. II, Paris, Le Seuil, 1994, p. 456.
5. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 73.
6. *Ibid.*, p. 90?
7. R. Barthes, *Cher Antonioni*, *op.cit.*, p. 1209.
8. cf. *Vocabulaire européen des Philosophies*, entrée *Lieu commun*, Paris, Le Seuil / Le Robert, 2004, pp. 721-726, où Francis Goyet déjoue de manière fertile et passionnante les connotations négatives du terme *topos* en comprenant, avec Aristote, davantage les lieux communs comme « ce sous quoi tombe une multiplicité d'enthymèmes » ou comme des « lieux d'invention [...] un là-où-trouver des arguments », que comme un banal cliché dont il faudrait se déprendre... Pour une telle conception du lieu chez Antonioni, voir S. Bernardi, *Antonioni. Personnage paysage*, Saint-Denis, PUV, 2006, notamment p. 146 : « Le visible devient réfraction et écho, tout lieu est à la fois l'ensemble de ce qu'il a été et de ce qu'il pourrait être ».
9. R. Dumas, *Traité de l'arbre*, Arles, Actes Sud, 2002, pp. 141-2.
10. Entretien avec F. Joignot, in *Le Monde* 2, N° 101, supplément au Monde du 21/1/2006, p. 22.
11. R. Barthes, *Cher Antonioni*, *op.cit.*, p. 1208.
12. B. Dort, *Incertitudes antonioniennes*, in Carlo di Carlo, *L'oeuvre de Michelangelo Antonioni*, volume 1, Rome, Ente autonomo di gestione per il cinema, trad. A. Birindelli et alii., p. 118.
13. Avec son *Aesthetica* (1750, trad.fr. J.Y. Pranchère, Paris, L'Herne, 1988), A. G. Baumgarten invente l'esthétique en lui donnant une compréhension pour le moins inattendue, car il fonde sa nouvelle science sur la vérité singulière du sentiment de chaque individu, sans aucune protension du côté de l'universel, ce qui n'ôterait rien de la valeur métaphysique dudit sentiment, n'en déplaît à Kant. On nous fera grâce, espérons-le, d'une intention un peu sottise, celle qui aurait consisté à faire le malin en convoquant ce philosophe à cause de son patronyme, dont l'équivalent français serait « jardin d'arbre, arboretum ou, plus exactement, « cour plantée ». Ce qui ne nous empêche pas de penser que ce patronyme tombe plutôt bien...
14. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op.cit.* p. 59.
15. J. Laurans, *Relire la « Lettre à Antonioni »*, in *Camera/stylo*, N° 3, novembre 1982, p. 18.
16. Horace, *Satires*, Livre I, in *Œuvres*, trad. F. Richard, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 153. Cf. n. 548 : « Les tissus de soie fabriqués dans l'île de Cos étaient très fins et transparents ».
17. Encore que cette véritable révolution esthétique que Barthes nous a léguée s'avère assez peu, hélas, reprise...
18. M. Antonioni, *Rien que des mensonges*, trad. F. S. Zavriew, Paris, J.C. Lattès, 1985, p. 65.
19. J. Brosse, *Mythologie des arbres*, Paris, Payot, 2001, pp. 140-141.
20. Longus, *La pastorale de Daphnis et Chloé*, in *Romans grecs et latins*, trad. P. Grimal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1958, p. 795.
21. Je remercie Olfa Chakroun, doctorante au LARA, en tous les cas, de me l'avoir soufflée, cette thématique, et j'embrasse son « pin du Belvédère ».

22. P. Ragel, *Les rêveries d'un cinéaste solitaire*, in *L'arbre dans le paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 195.
23. G. Aristarco, *L'univers sans qualités*, in *Carlo di Carlo*, *op.cit.*, p. 132.
24. *Ibid.* p. 132.
25. *Ibid.* p. 132.
26. S. Chatman, *La grande tétralogie. Forme cinématique*, in *Carlo di Carlo*, *op.cit.*, p. 342
27. R. Benayoun, *Une dialectique du détachement*, in *Carlo di Carlo*, volume 2, p. 421.
28. R. Barthes, *Le Neutre*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 31.
29. Cf. S. Chatman, *La grande tétralogie. Forme cinématique*, *op.cit.*, p. 335.
-

AUTEUR

MARC FERNIOT

Maître de Conférences

Laboratoire de Recherche en Audiovisuel

Université de Toulouse II Le Mirail